teoria

Doristi

Fábio Gonçalves Cavalcante

Fábio Gonçalves Cavalcante

Doriti

Teoria

Realizado com a Bolsa de Pesquisa,
Experimentação e Criação Artística – 2005
do Instituto de Artes do Pará (IAP)

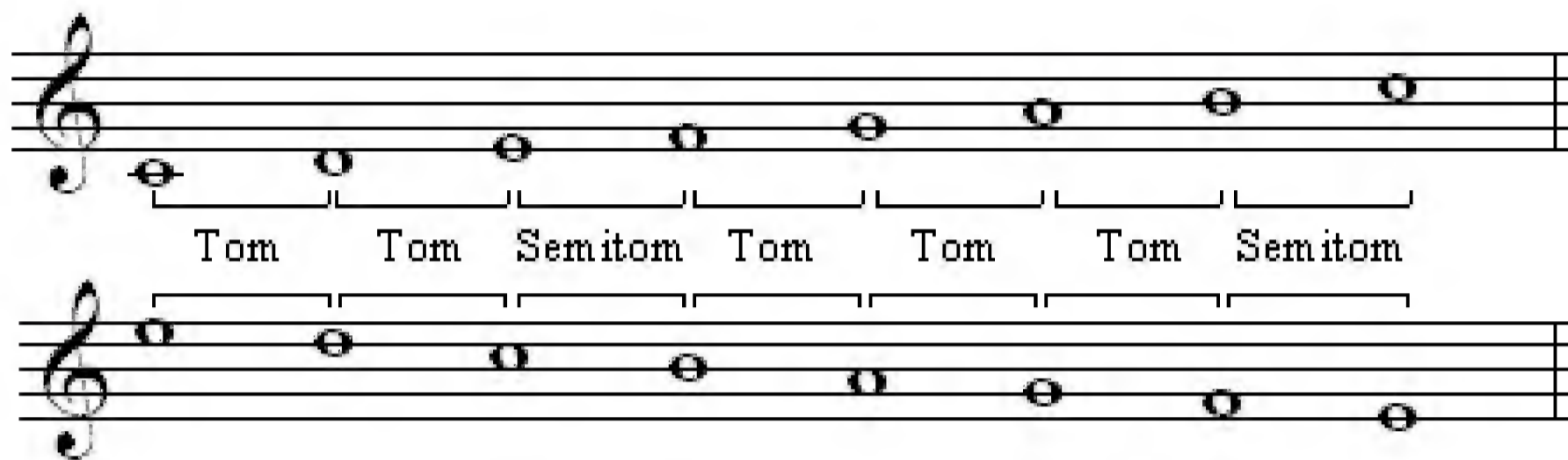
Ourém – PA
2006

Projeto Gráfico:
Fábio Gonçalves Cavalcante

1ª edição 2006

Índice - 01

Considerações Iniciais

Doristi é o nome de uma escala usada na Grécia antiga. Ela serve de base para o **sistema alternativo de organização melódico-harmônica dos sons** que aqui apresento, e que por essa razão chamei de sistema *doristi*. Mas essa escala grega não foi escolhida *a priori*. Inicialmente, construí uma escala com a mesma disposição intervalar da escala maior, a mais usual da música ocidental; porém invertida, ou seja, descendente.

Ao verificar que o resultado desta construção era a *doristi* grega, assumi o termo.

Partindo do fato de que a escala *doristi* é a inversão, o espelhamento da escala maior (sobre a qual foi construída na Europa dos séculos XVI e XVII o sistema tonal característico da música do ocidente), imaginei um sistema também 'espelhado', que possuísse a lógica tonal. Para isso apliquei os mesmos princípios da harmonia tradicional (ascendente) à escala *doristi*, mas sempre os invertendo. A forma de utilização da *doristi* não tem aqui, portanto, a intenção de demonstrar qualquer prática musical dos gregos antigos. É até bastante improvável que os gregos de então se valessem da harmonia e da polifonia como a conhecemos atualmente.

Alguns autores chamam a escala *doristi* de dórica. Preferi o termo helenizado para distinguí-la da escala homônima do cantochão medieval europeu, que é, sem dúvida, bem mais conhecido entre os músicos da atualidade do que as escalas gregas, e que poderia causar alguma confusão.

Vale ressaltar que o conhecimento básico da teoria e da harmonia musicais (como notação, intervalos, construção de acordes, modulação e etc.) é necessário para a compreensão do que aqui será exposto.

Cifras

O sistema *doristi* é também um sistema tonal. Todos os conceitos e idéias do universo tonal estão presentes (modulações, tônica, dominante, armadura de clave, cadência autêntica, plagal, círculo das quintas), mas invertidos. Para evitar confusões entre os sistemas ascendente e descendente, usei para as cifras em *doristi* as mesmas letras das cifras populares – do A (pro lá) ao G (pro sol); porém de cabeça para baixo; assim:

∀ = Lá *doristi*
ꓭ = Si *doristi*
Ɔ = Dó *doristi*
ᗡ = Ré *doristi*

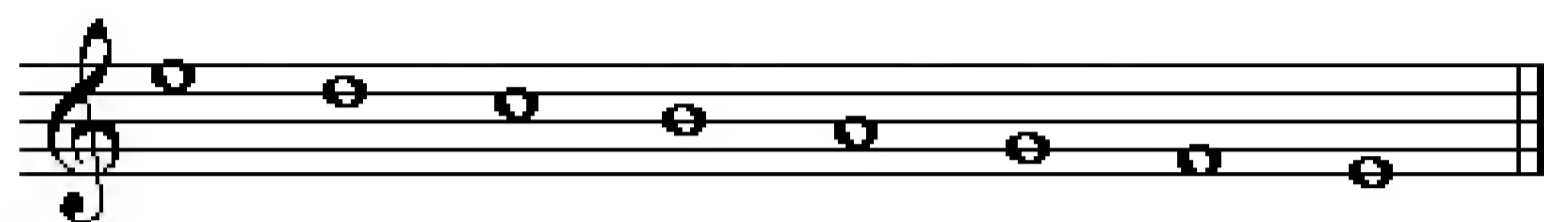
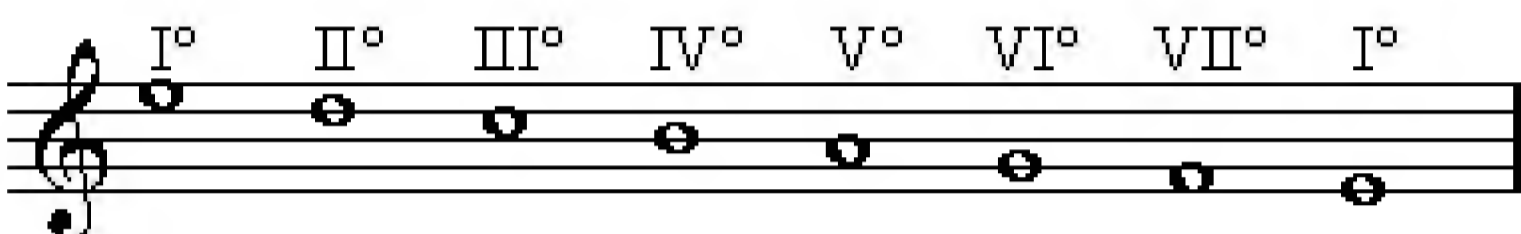
Ǝ = Mi *doristi*
ꟻ = Fá *doristi*
⅁ = Sol *doristi*

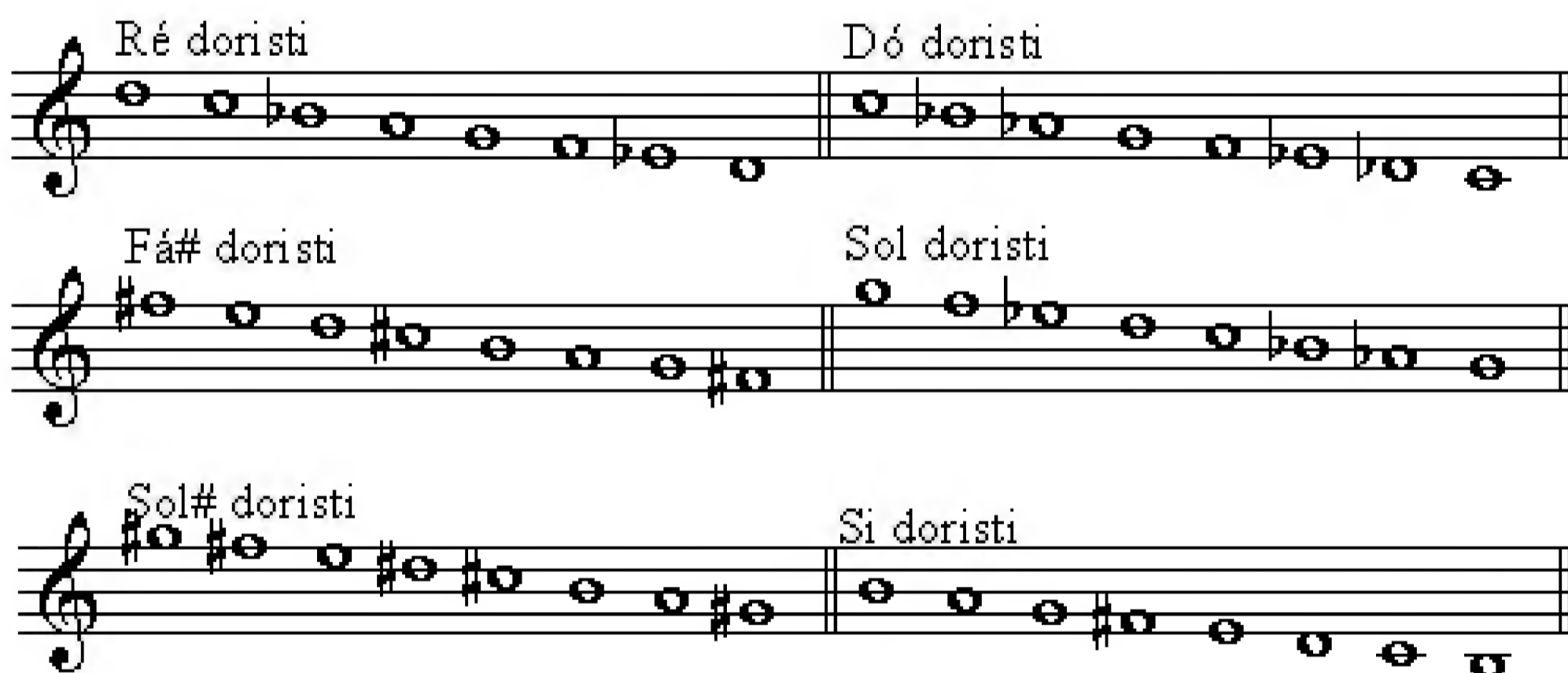
Quanto aos complementos das cifras, esses permanecem os mesmos. Por exemplo: ∀7+; ᗺ*b*m6; Ↄm79 e etc. (O leitor notará ainda que alguns termos usuais na teoria e na harmonia tradicionais estão propositalmente invertidos, a fim de manter a coerência do espelhamento. É o caso da sobredominante – que aqui é equivalente ao conceito de subdominante.)

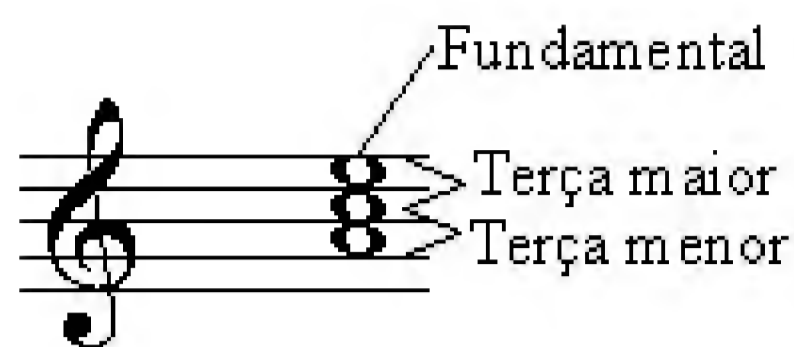
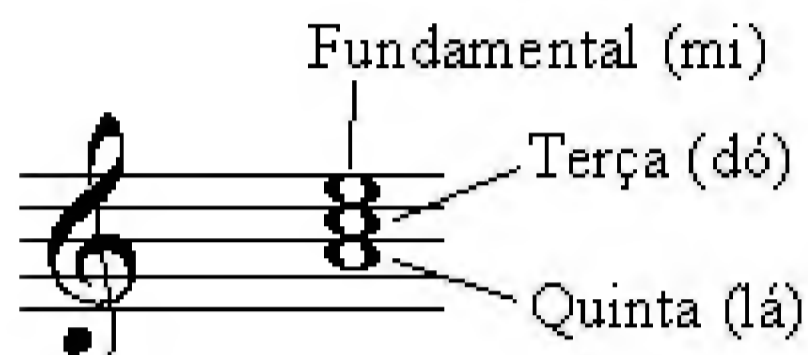
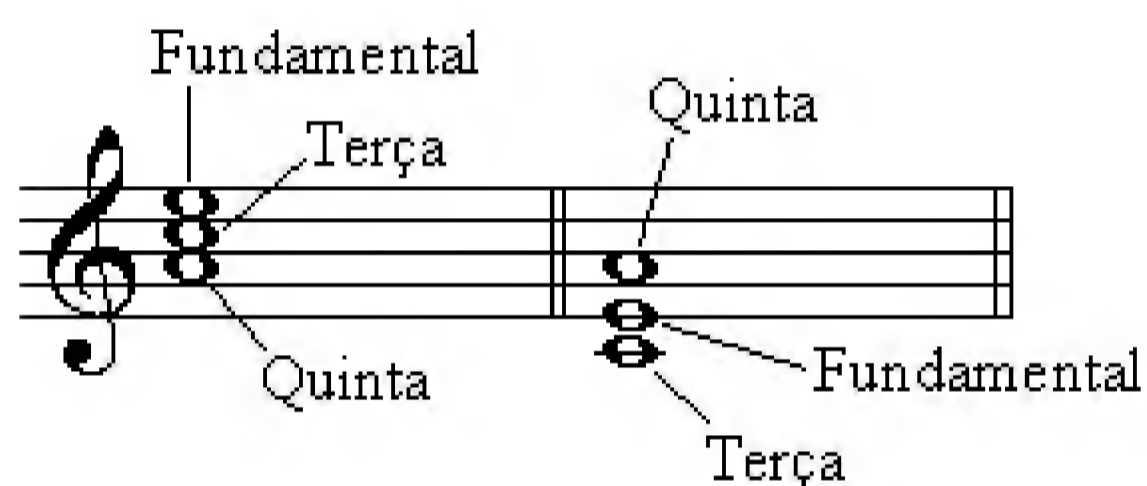
Com exceção das cifras, nenhum outro elemento de notação foi alterado para adaptar-se ao sistema *doristi*.

Teoria

Escala e graus da escala

A base do sistema *doristi* é a escala *doristi*.

Os graus da escala são numerados e nomeados com algarismos romanos (do I° ao VII°).

Além desta designação, cada grau recebe um nome próprio relacionado a sua função tonal (ver a seção “Funções tonais”, na página 9). Assim:
I° - Tônica (dá nome ao tom);
II° - Subtônica (está um grau abaixo da tônica);
III° - Mediante (está a **meio** caminho entre a tônica e a dominante);
IV° - Sobredominante (está um grau acima da dominante. Assim como esta última, dista uma quinta justa da tônica, mas na direção oposta, ascendente);
V° - Dominante (elemento dominante na afirmação do tom);
VI° - Sobremediante (está a **meio** caminho entre a tônica e a sobredominante)
VII° - Sensível (**sentimos** neste grau uma forte tendência melódica descendente – para a tônica).

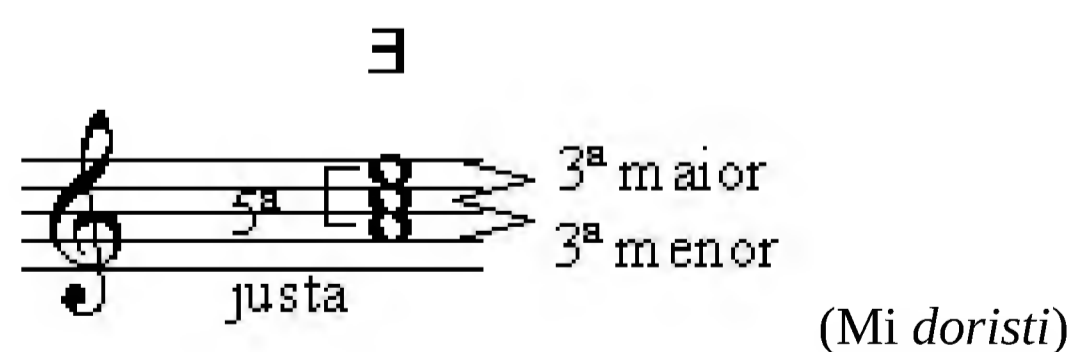
Uma escala *doristi* pode ser montada **sob** qualquer uma das doze notas da escala cromática.

Acordes

Os acordes *doristi* são formados com o acréscimo de terças abaixo de uma dada nota (que é chamada de “fundamental” do acorde).

O acorde da figura acima é chamado de 'mi *doristi* (∃)', porque mi é a sua fundamental. Os nomes das outras notas integrantes do acorde vêm do intervalo que elas distam da fundamental (terça, quinta, sétima, nona, etc.).

Independente da ordem em que as notas estiverem dispostas, os seus respectivos nomes se mantêm.

Classificação dos acordes

Acordes de três notas (como nos exemplos acima) são chamados tríades, e os de quatro, tétrades.

Tríades

As tríades *doristi* podem ser de quatro tipos, dependendo dos intervalos que as compõe:

- **Maior**: A terça dista uma terça maior da fundamental; e a quinta, uma quinta justa (podemos dizer também que a primeira terça do acorde é maior e a segunda, menor, o que dá no mesmo).

(Mi *doristi*)

- **Menor**: a terça dista uma terça menor da fundamental; e a quinta, uma quinta justa (ou a primeira terça é menor e a segunda maior).

(Mi menor *doristi*)

- **Aumentada**: a terça dista uma terça maior da fundamental; e a quinta, uma quinta aumentada (ou as duas terças que compõe o acorde são maiores).

(Mi aumentado *doristi*)

- **Diminuta**: a terça dista uma terça menor da fundamental; e a quinta, uma quinta diminuta (ou as duas terças são menores).

(Mi diminuto *doristi*)

Sob os graus de uma escala *doristi* é montada a seguinte seqüência de tríades:

- I° – Acorde maior (I),
- II° – Acorde menor (IIm),
- III° – Acorde menor (IIIm),
- IV° – Acorde maior (IV),
- V° – Acorde maior (V),
- VI° – Acorde menor (VIm),
- VII° – Acorde diminuto (VII°).

Ou seja,

- Três acordes maiores (I, IV, V),
- Três menores (IIm, IIIm e VIm) e
- Um diminuto (VII°).

Tétrades

Para nomear as tétrades maiores e menores, acrescentamos ao nome do acorde o tipo de sétima que o compõe.

- **Com Sétima Maior**: a sétima dista uma sétima maior da fundamental.

- **Com Sétima Menor**: a sétima dista uma sétima menor da fundamental.

Acordes com sétima menor podem ser sucintamente chamados **com sétima**. Neste caso, o termo menor já fica subentendido.

Nomeamos uma tétrade diminuta pela sétima que a compõe:

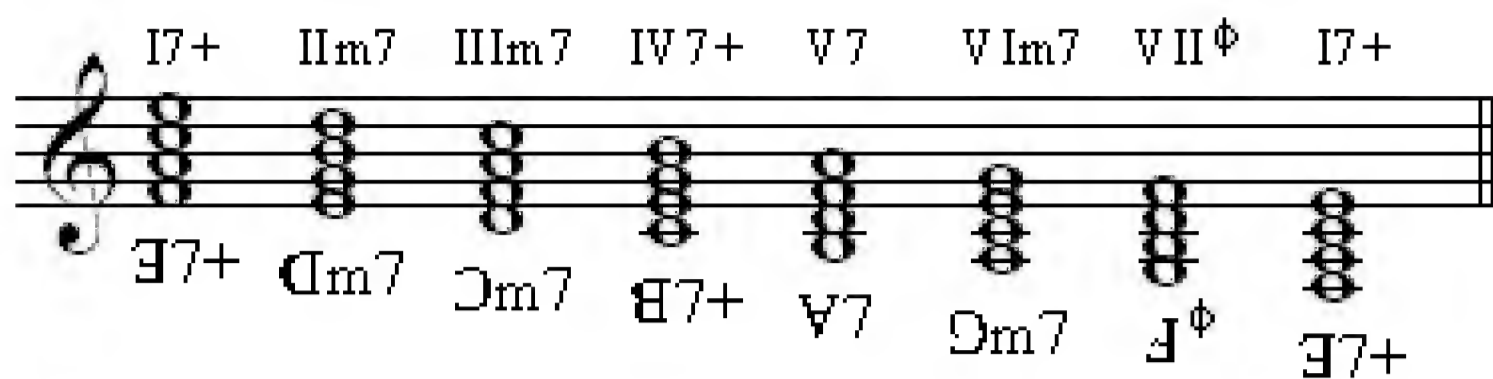
- **Diminuta**: a sétima dista uma sétima diminuta da fundamental (ou podemos dizer que o acorde é formado por três terças menores).

- **Meio-diminuta**: a sétima dista uma sétima menor da fundamental (a primeira e a segunda terças são menores; e a terceira, maior).

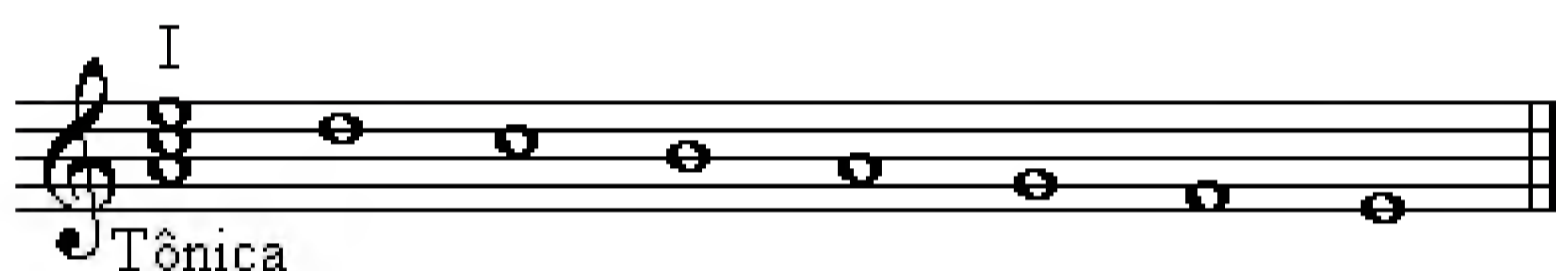
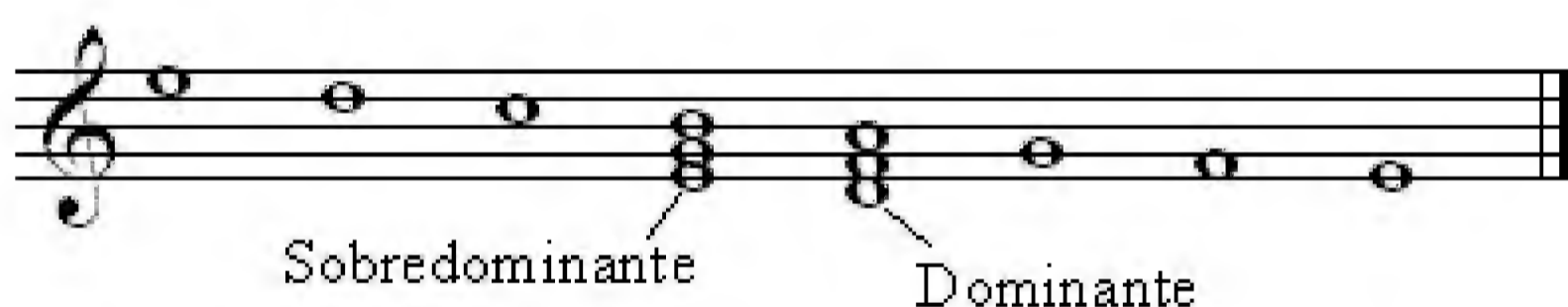
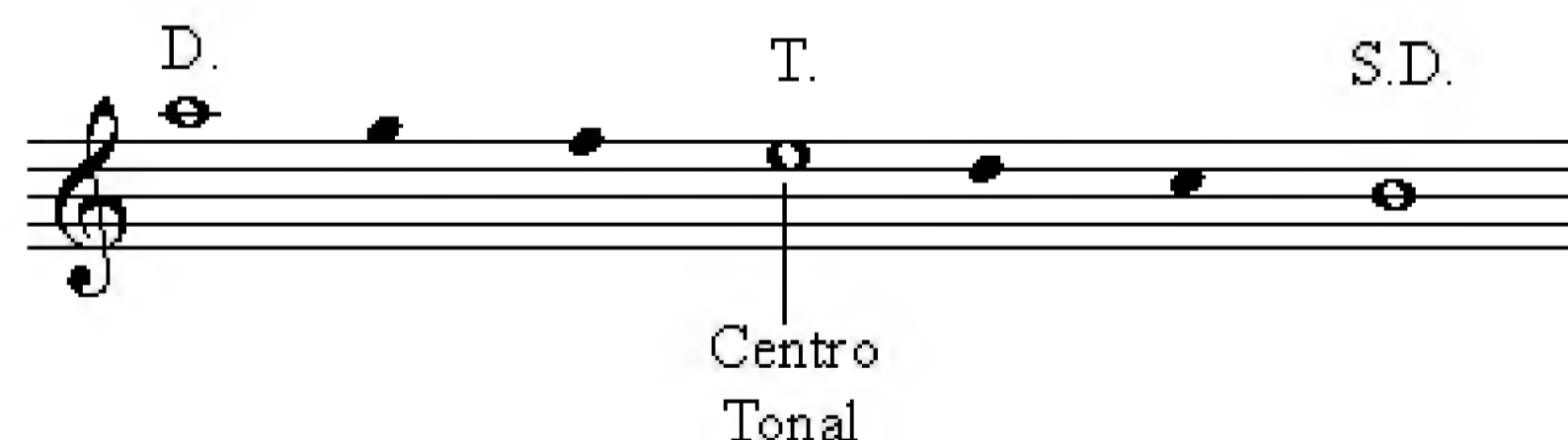
Sob os graus de uma escala *doristi* é montada a seguinte seqüência de tétrades:

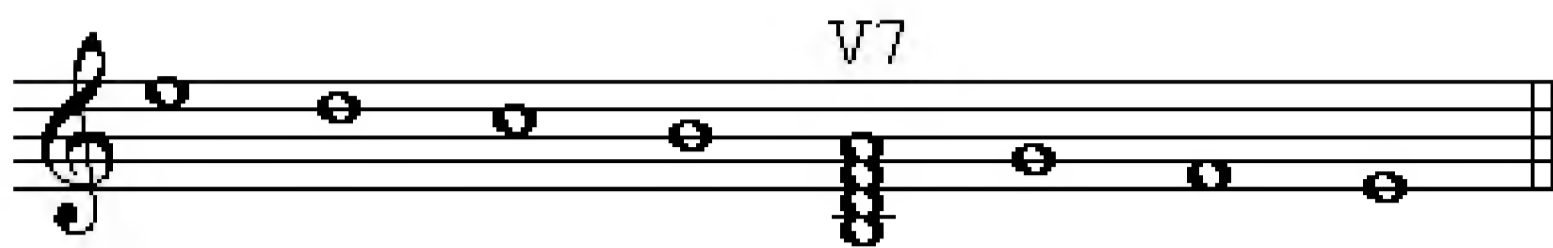
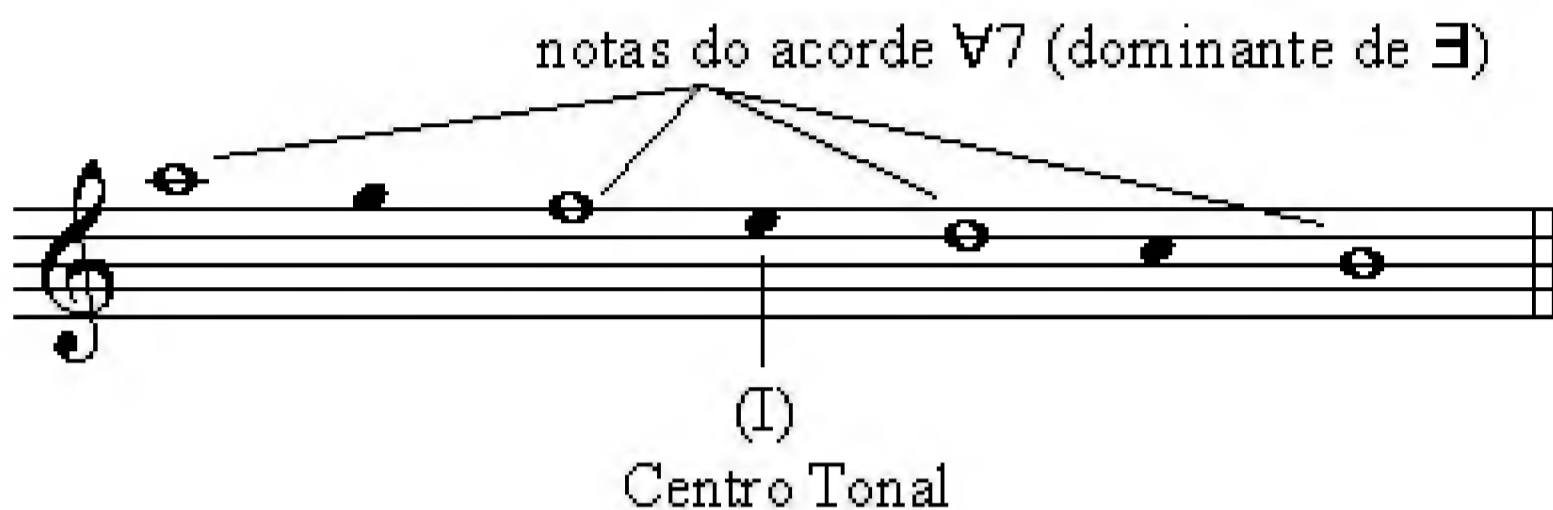
- I° – Acorde maior c/ 7ª maior (I7+),
- II° – Acorde menor c/ 7ª menor (IIm7),
- III° – Acorde menor c/ 7ª menor (IIIm7),
- IV° – Acorde maior c/ 7ª maior (IV7+),
- V° – Acorde maior c/ 7ª menor (V7),
- VI° – Acorde menor c/ 7ª menor (VIm7),
- VII° – Acorde meio-diminuta (VII^{ϕ}).

Ou seja,

- Dois acordes maiores c/ 7ª maior (I7+, IV7+),
- Três menores c/ 7ª (IIm7, IIIm7 e VIm7),
- Um maior c/ 7ª (V7) e
- Um meio-diminuto (VII^{ϕ}).

Funções tonais

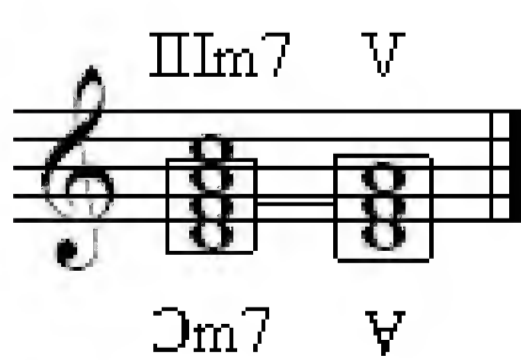
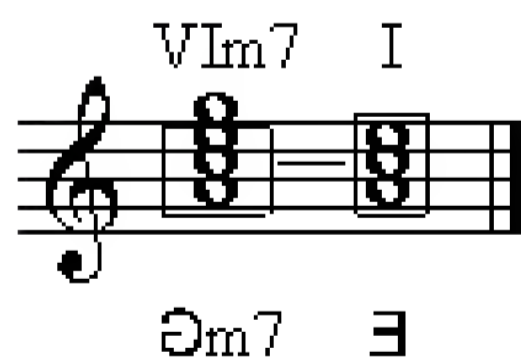
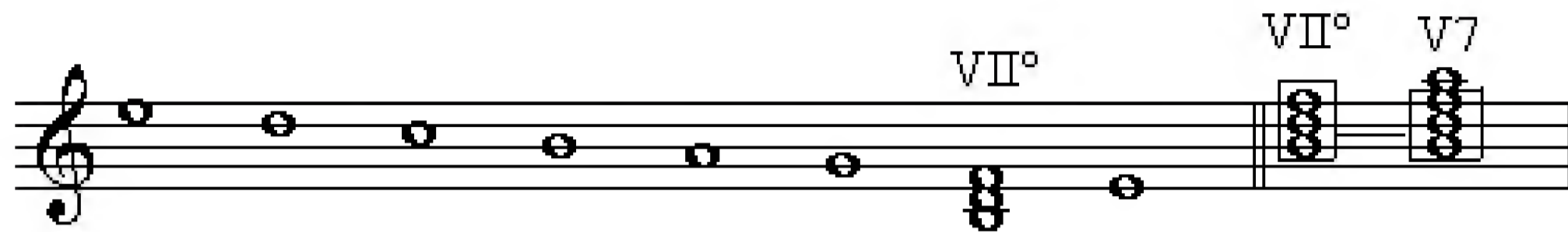
O sistema *doristi* segue as leis da tonalidade. Isto implica a existência de um quadro hierárquico com um ‘centro tonal’, e a participação dos demais graus na afirmação deste centro. Chamamos ‘função tonal’ à posição ocupada por cada grau, e pelos acordes montados sob eles, dentro deste esquema hierárquico.

A **Tônica** é a função central, o centro da tonalidade, atuando como um campo gravitacional para onde os outros acordes tendem. Esta função é desempenhada pelo acorde I de uma escala *doristi*.

Ligadas respectivamente ao V° e ao IV°, as funções de **Dominante** e **Sobredominante** dão suporte à centralidade da Tônica.

A forma como dispus abaixo os sete graus da escala *doristi* nos permite uma melhor “visualização” da afirmação do centro tonal no I° a partir das funções de Sobredominante e Dominante.

E é também a progressão IV-V quem define com mais clareza uma tonalidade (ver a seção “Progressões diatônicas”, na página 15).

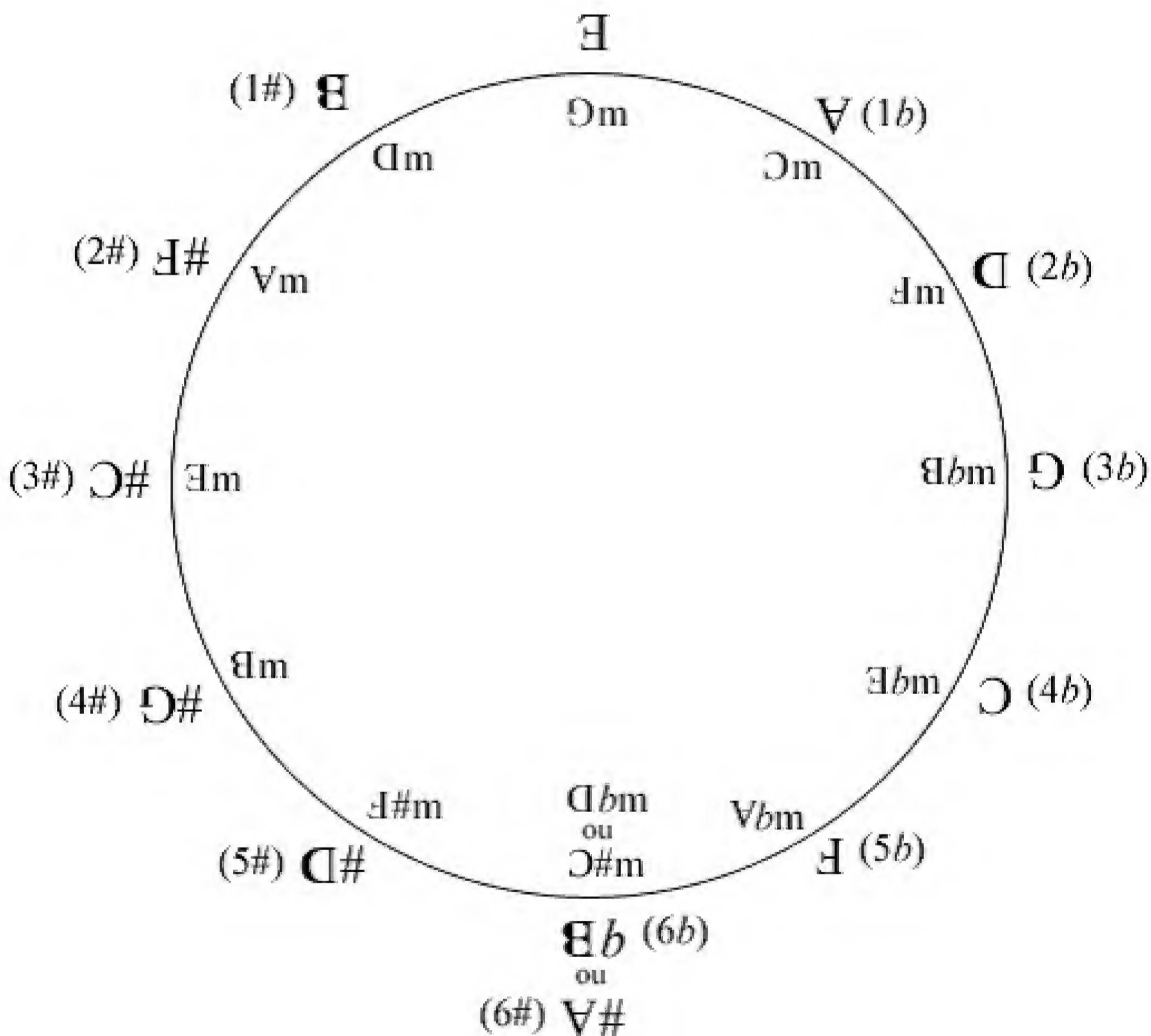
O acorde de dominante, principalmente quando usado com a 7ª (que é sempre o IV° da escala, a sobredominante), encerra sozinho a qualidade que possui a progressão IV-V de definir uma tonalidade.

Confira abaixo a disposição do acorde de dominante com sétima “centralizando” o I°:

A função sobredominante age, portanto, como um elemento de reforço no propósito da dominante de afirmar o centro tonal.

Os acordes montados sob os demais graus da escala *doristi* servem como substitutos das três funções apresentadas acima, quase sempre com menor ‘vigor’ funcional. O acorde sob o II° (subtônica), por exemplo, é um substituto eficiente da sobredominante. É grande a sua semelhança com o acorde IV: este está completamente presente na tétrade daquele (do IIm7).

Chamamos dois acordes de **relativos** quando eles possuem a relação acima – que surge com o acréscimo de uma terça menor sobre a fundamental de um acorde maior, criando um acorde menor com 7ª. Por isso dizemos que o acorde IIm é **relativo da sobredominante** (ou uma **sobredominante relativa**).

As mesmas semelhanças guardam entre si o acorde sob o VI° (sobremediante) com a tônica (I); e o acorde sob o III° (mediante) com a dominante (V).

O acorde diminuto no VII° tem função dominante. A sensível, fundamental do acorde, é caracterizada por uma forte tendência descendente para a tônica - um equivalente melódico da harmonia de dominante.

O acorde VII° é sinônimo de acorde V7 sem fundamental.

O Círculo das quintas

O Círculo das quintas serve de base para a notação musical, principalmente quanto à montagem das armaduras de clave. Ele também focaliza a relação de proximidade entre as tonalidades, classificando-as como vizinhas (as que estão lado a lado) e distantes (as que não estão). Eis o ciclo:

Considerando cada letra como uma tonalidade, o círculo tem a seguinte lógica: cada tonalidade que surge no sentido horário difere da anterior pelo acréscimo de uma nota bemol (ou a redução de um sustenido) na formação da sua escala, o que significa também dizer, na sua armadura de clave. A alteração é sempre no sétimo grau do novo tom (ou no quarto do tom anterior, que é ocupado pela mesma nota).

No lado de dentro do círculo, defronte de cada tonalidade, encontram-se os seus respectivos relativos menores.

Confira no quadro abaixo a seqüência de tonalidades, partindo do topo do círculo (Ǝ) em sentido horário, dando uma volta completa e chegando novamente em Ǝ. <u>Note</u>: Cada novo tom começa sua escala com o segundo tetracorde do tom anterior.

O ciclo das quintas é uma seqüência de dominantes (quintas descendentes) no sentido horário; e uma seqüência de sobredominantes (quintas ascendentes), no anti-horário. Nele encontramos as progressões de acordes mais simples, que são aquelas cujas

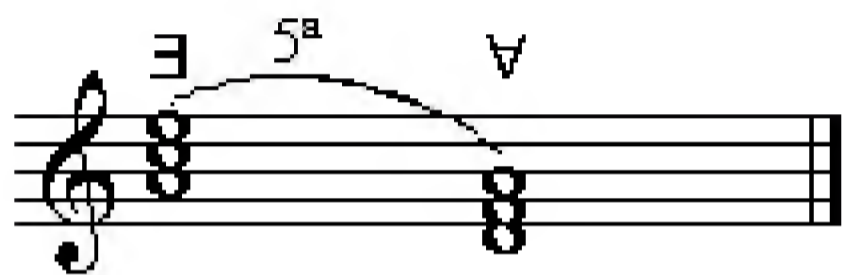
fundamentais se movem por quarta ou quinta. Será com elas que iniciarei a apresentação das progressões harmônicas em *doristi* a seguir.

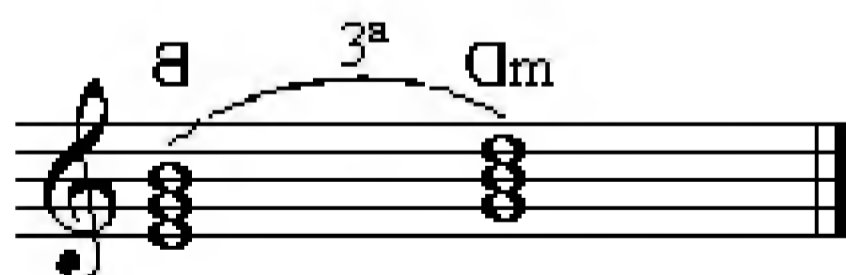
Progressões harmônicas

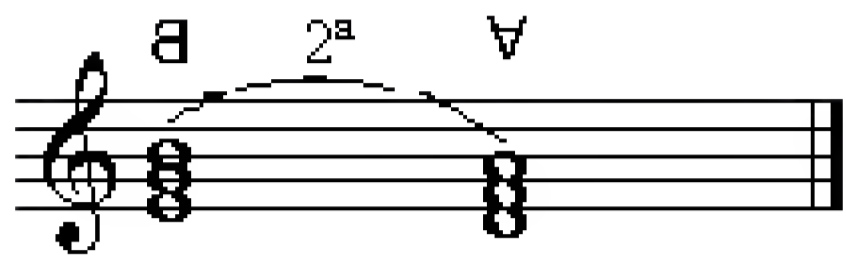
Uma progressão harmônica é uma sucessão de acordes. É importante analisar dois aspectos numa progressão:

- A relação entre dois acordes sucessivos – e mais especificamente, a relação das fundamentais desses acordes;
- A relação desses acordes com a tonalidade.

Na primeira relação, destaco os acordes sucessivos cujas fundamentais:

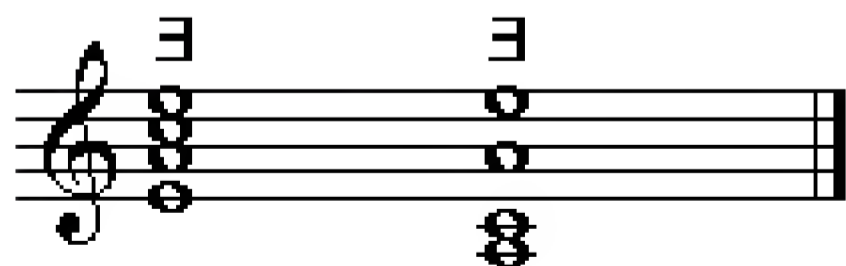
- Distam uma quinta uma da outra (ou uma quarta, que é a inversão). Neste grupo estão as progressões que envolvem a tônica com a dominante ou a sobredominante: I-V-I e I-IV-I. São progressões que estão presentes no círculo das quintas (ver o círculo da quintas, página 11).

Exemplo: Abacaba (faixa 10 do disco *doristi*). Repare a seqüência de fundamentais à distância de quinta, assim como no círculo das quintas (Ɔ – Ꭰ – Ɑ – Ɐ).

- Distam uma terça (ou a inversão: a sexta). Estão neste grupo as progressões com acordes relativos, como a que existe nos dois primeiros compassos do exemplo já mostrado acima (Ɐ - Ɔm). São progressões com pouca alteração harmônica (quando não há alteração cromática) e geralmente entre os acordes dessas progressões há, no mínimo, duas notas em comum.

- Distam uma segunda (ou uma sétima). Ao contrário do grupo anterior, aqui costuma ocorrer maior alteração harmônica, já que as tríades são formadas por

notas diferentes. Está neste grupo a progressão IV-V, que é a que marca de modo mais definitivo uma tonalidade (ver mais adiante em “Progressões diatônicas”, na página 15).

Exemplo: Ongom ongom (faixa 4 do disco *doristi*). O trecho selecionado é formado por uma seqüência de acordes montados sob graus conjuntos (I-II-III-IV-V).

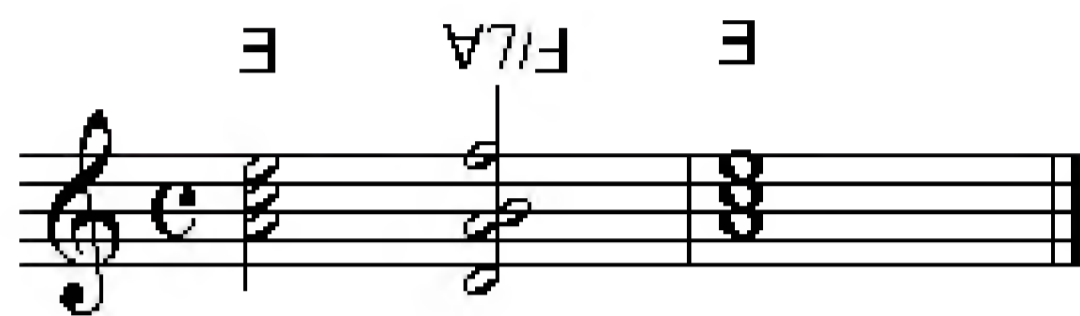
- Estão no mesmo grau, ocorrendo acréscimo de notas no acorde, ou alteração do modo dele.

Exemplo: San ozama (faixa 2 do disco *doristi*).

Note: Se não houver mudança de acorde, não há ‘progressão’ harmônica, mesmo que haja alteração na disposição das notas, como no exemplo abaixo.

Na segunda relação (dos acordes com a tonalidade) há dois tipos de progressões: diatônicas, cujos acordes são formados por notas da escala (seguem, portanto, a

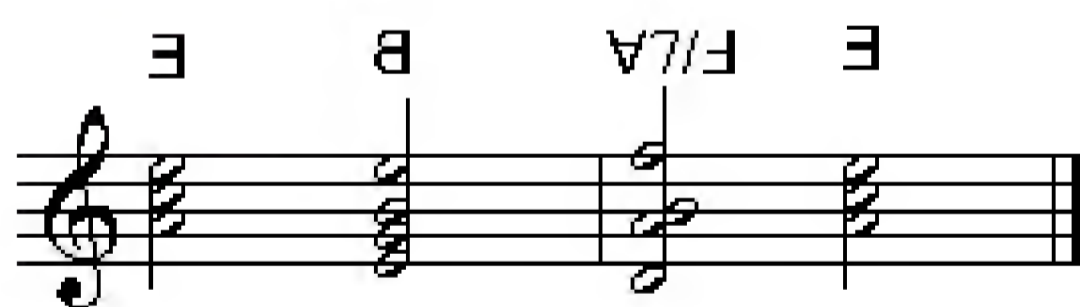
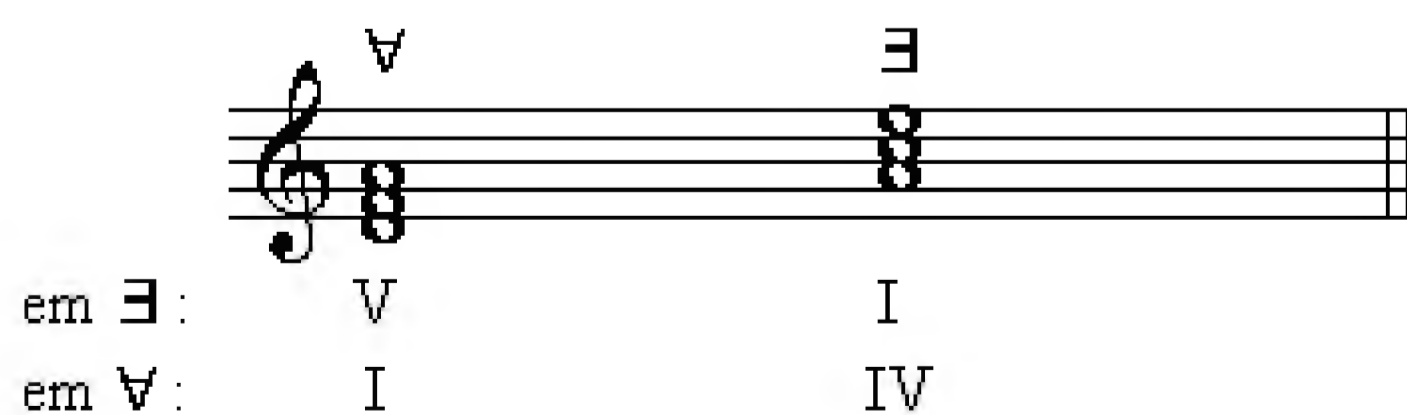
armadura de clave) e cromáticas, onde há alteração cromática em uma ou mais notas de um acorde.

Progressões diatônicas – exemplos

- I – **V7 – I**

A progressão do acorde V para o I é cheia de significados. O acorde de dominante, principalmente a tétrade, define melhor que nenhum outro uma tonalidade. Recorramos ao ciclo das quintas: O acorde de ∀7 (V de mi *doristi*) é construído pelas notas lá-fá-ré-si. Ora, nenhuma outra tonalidade *doristi* possui (sem alteração cromática), o fá e o si na sua escala diatônica. Os tons vizinhos ao Ǝ alteram justamente essas notas – o ∀ tem o si bemol e o ᗺ tem o fá sustenido nas suas armaduras de clave. Todas as demais tonalidades mantêm uma dessas alterações com acréscimo de outras. (Ver a seção 'Circulo das quintas', na página 11).
Confirmando a tonalidade, a presença da tônica após o acorde de dominante causa uma forte impressão de finalização.

Exemplo: Lundu (faixa 6 do disco *doristi*)

- I – **IV** – V7 – I

Ǝ ᗺ ∀7/Ⅎ Ǝ

Enquanto é o acorde de dominante com sétima que marca de forma mais definitiva uma tonalidade, é a seqüência IV-V que o faz quando tratamos de progressões com tríades.
Repare que a progressão ∀-Ǝ pode ser encontrada tanto como V-I em Ǝ, quanto I-IV em ∀.

Na progressão ꓭ-Ɐ não há escolha. A não ser que levássemos em conta uma alteração cromática, ela necessariamente pertence a Ǝ (IV-V). Por isso já foi dito que “a função sobredominante age como um elemento de reforço no propósito da dominante de afirmar o centro tonal” (ver na página 10).

Exemplo: Alga vive (faixa 1 do disco *doristi*)

- I – **IIm7** – V7 – I

- I – **VII°** - I

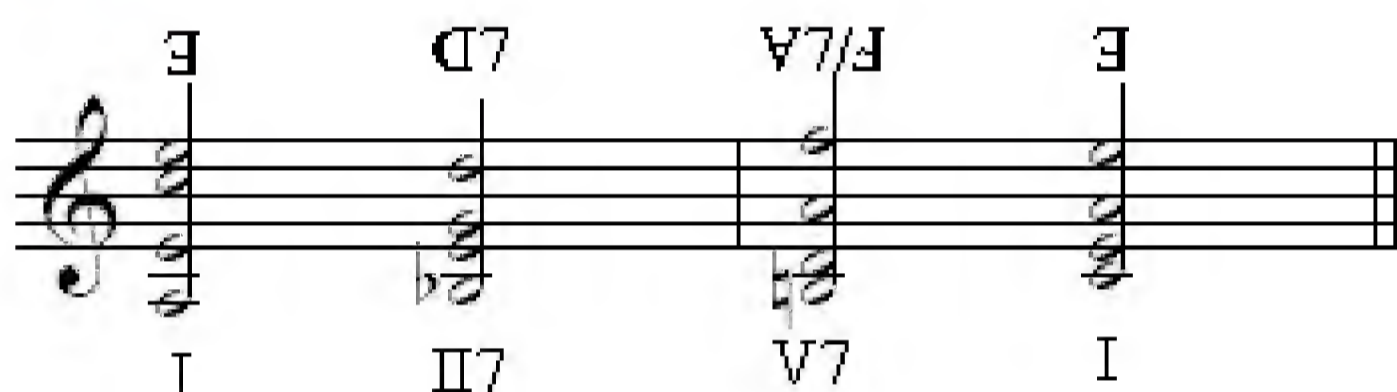
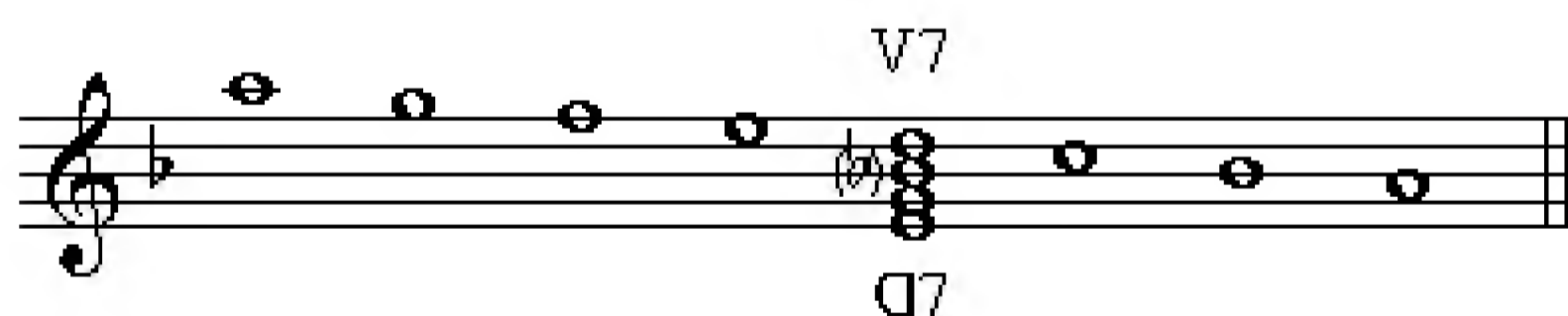
- I – **VIm7** – IIm7 – V7 – I

- I – V7 – **IIIm** – IIm – V7 – I

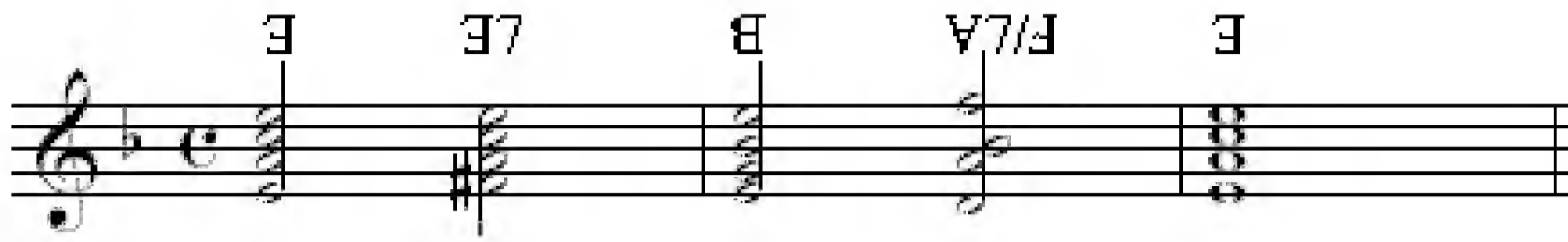
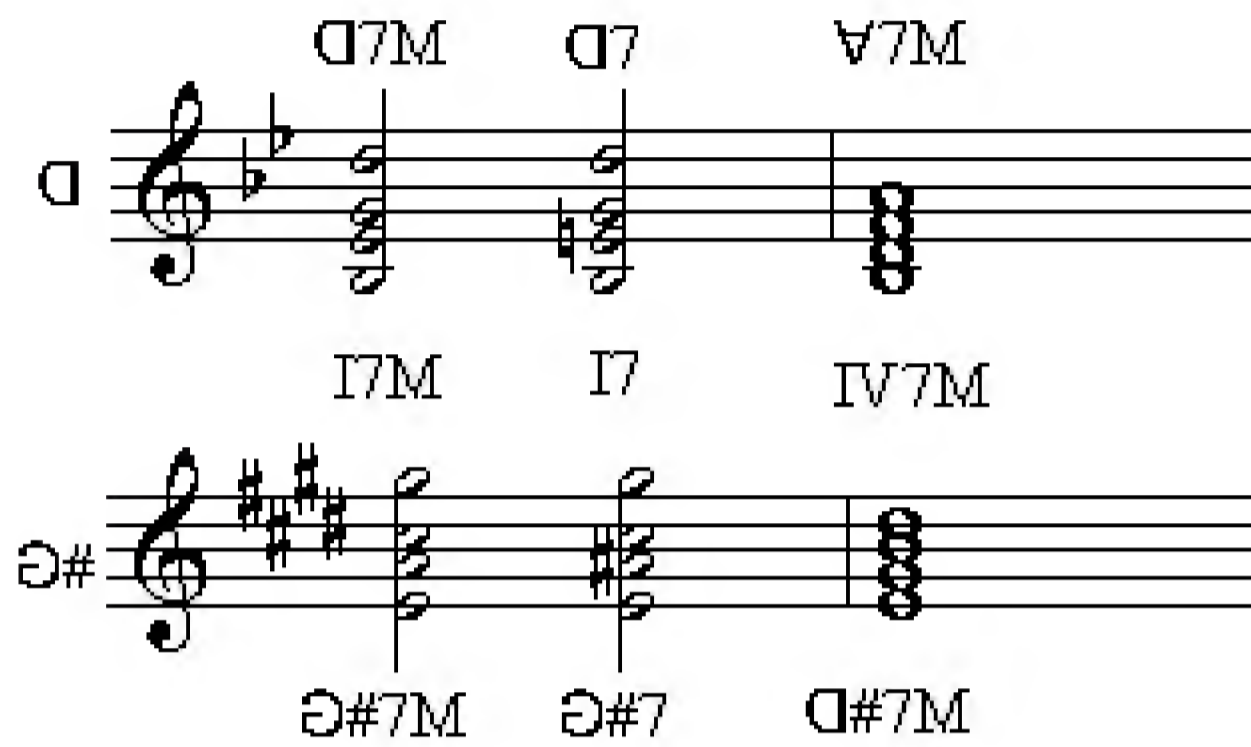
Progressões Cromáticas

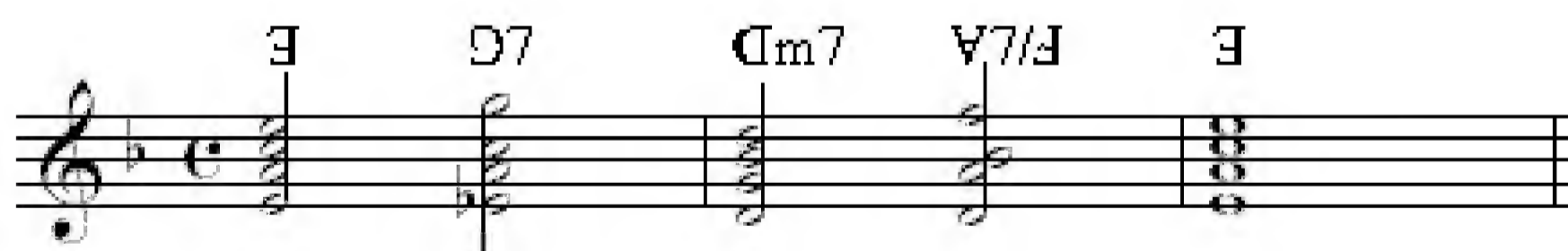
Dominantes e sobredominantes individuais

Uma **Dominante individual** pode ser criada para qualquer acorde maior ou menor montado sob os graus de uma escala *doristi*; ou seja, do II° ao VI°, todos têm uma dominante própria, que pode ser usada como um acorde de preparação. Uma Dominante Individual de um dado grau é um acorde maior (preferencialmente com sétima) – mesma estrutura da dominante principal, ou 'da Tônica' – construído uma quinta justa abaixo deste mesmo grau. Para isso é sempre necessário fazer alguma alteração cromática. Confira a seguir:

- I – **II7 (V7/V)** – V7 – I

Um acorde maior construído sob o segundo grau de uma escala *doristi* é dominante da dominante (V7/V). Na figura anterior, a alteração descendente no acorde Ɑ7 pertence à escala de lá *doristi* (Ɐ). Montando uma tétrade diatônica sob o V° desta escala (Ɑ), é o acorde II7 da progressão acima que surge.

Por isso dizemos que este Ɑ7 é **dominante da dominante**, Ɐ (que, por sua vez, é dominante do tom principal, Ǝ).

<u>Exemplo</u>: Augé (faixa 9 do disco *doristi*)

- I – **I7 (V7/IV)** – IV – V7 – I

Aqui a dominante é da sobredominante. O acréscimo de uma sétima menor ao acorde I é quase sempre uma preparação para o IV. Compare o mesmo procedimento é nas duas progressões abaixo, uma em Ɑ, outra em Ə#.

Exemplo: San ozama (Faixa 2 do disco *doristi*).

- I – **VI7 (V7/IIm)** – IIm – V7 – I

Exemplo: Toada (faixa 3 do disco *doristi*).

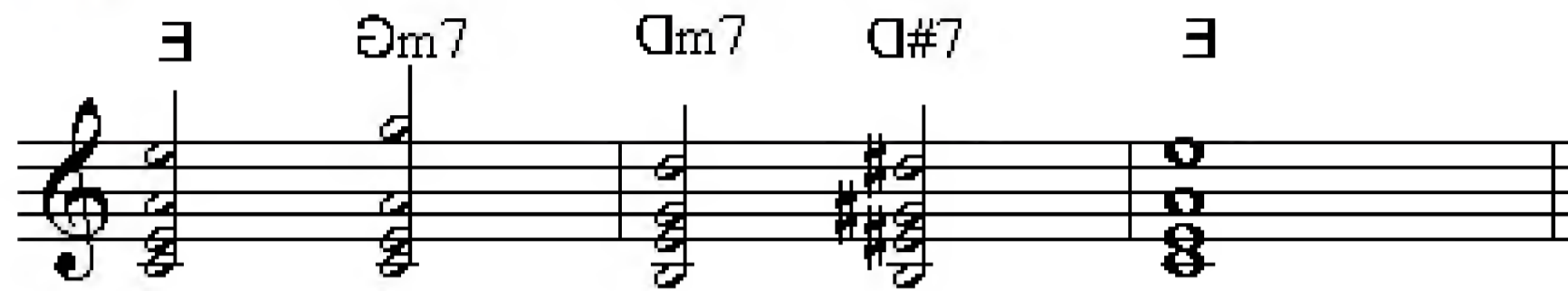
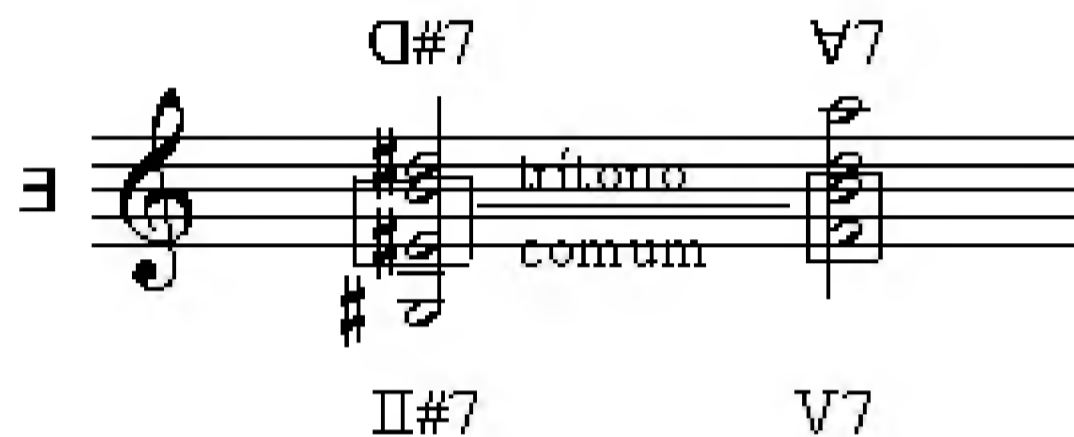
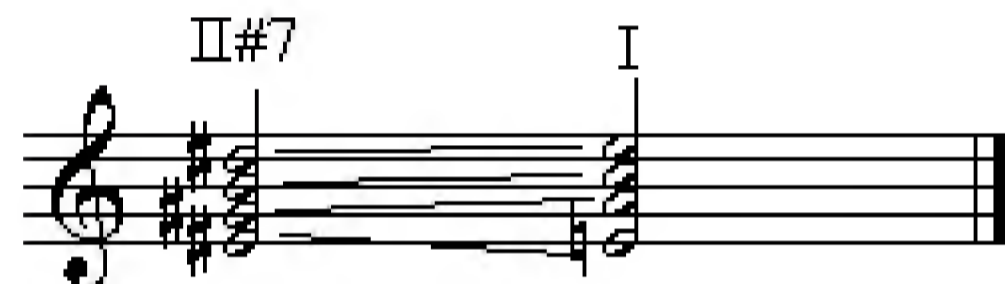
- I – **III7 (V7/VIm)** – VIm7 – IIm7 – V7 – I

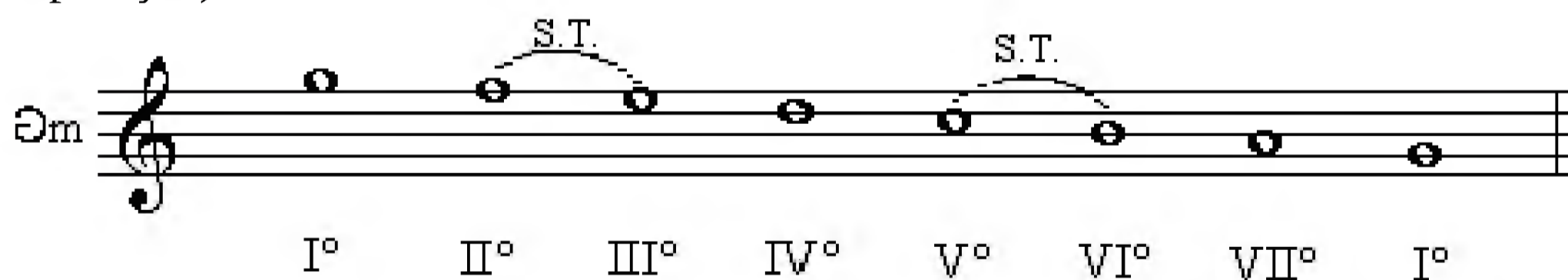
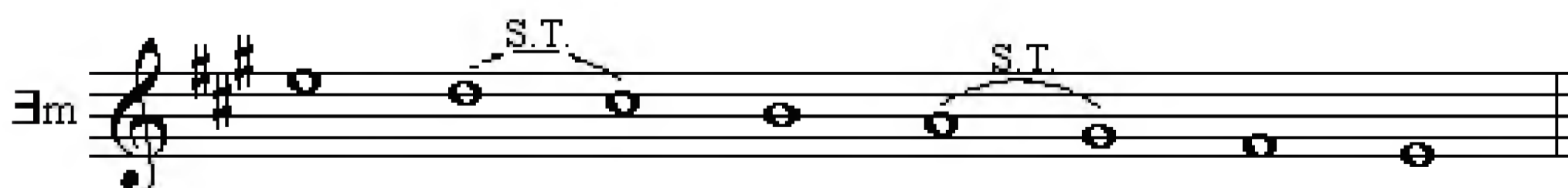
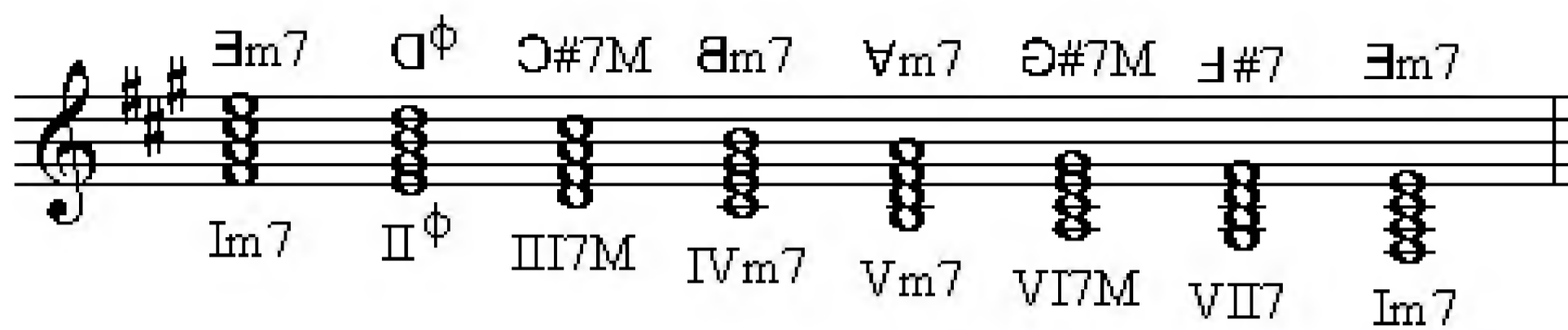
<u>Exemplo</u>: Ongom ongom (faixa 4 do disco *doristi*)

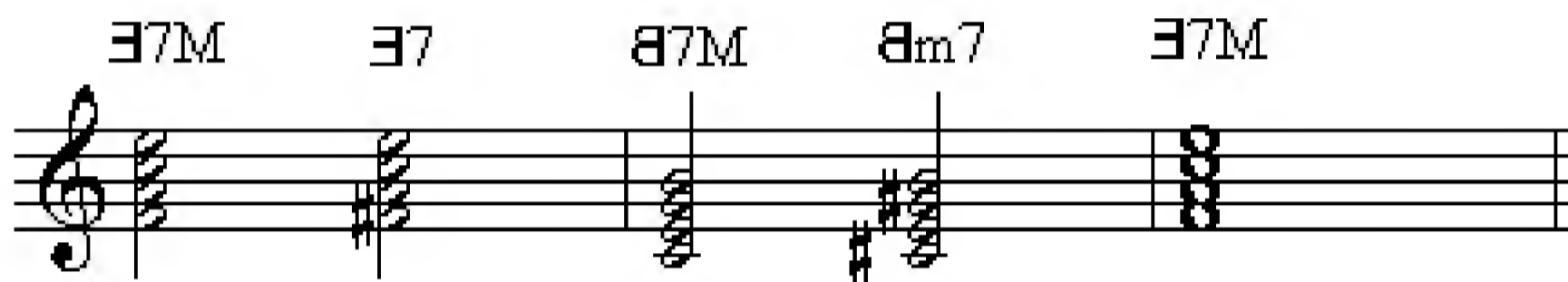
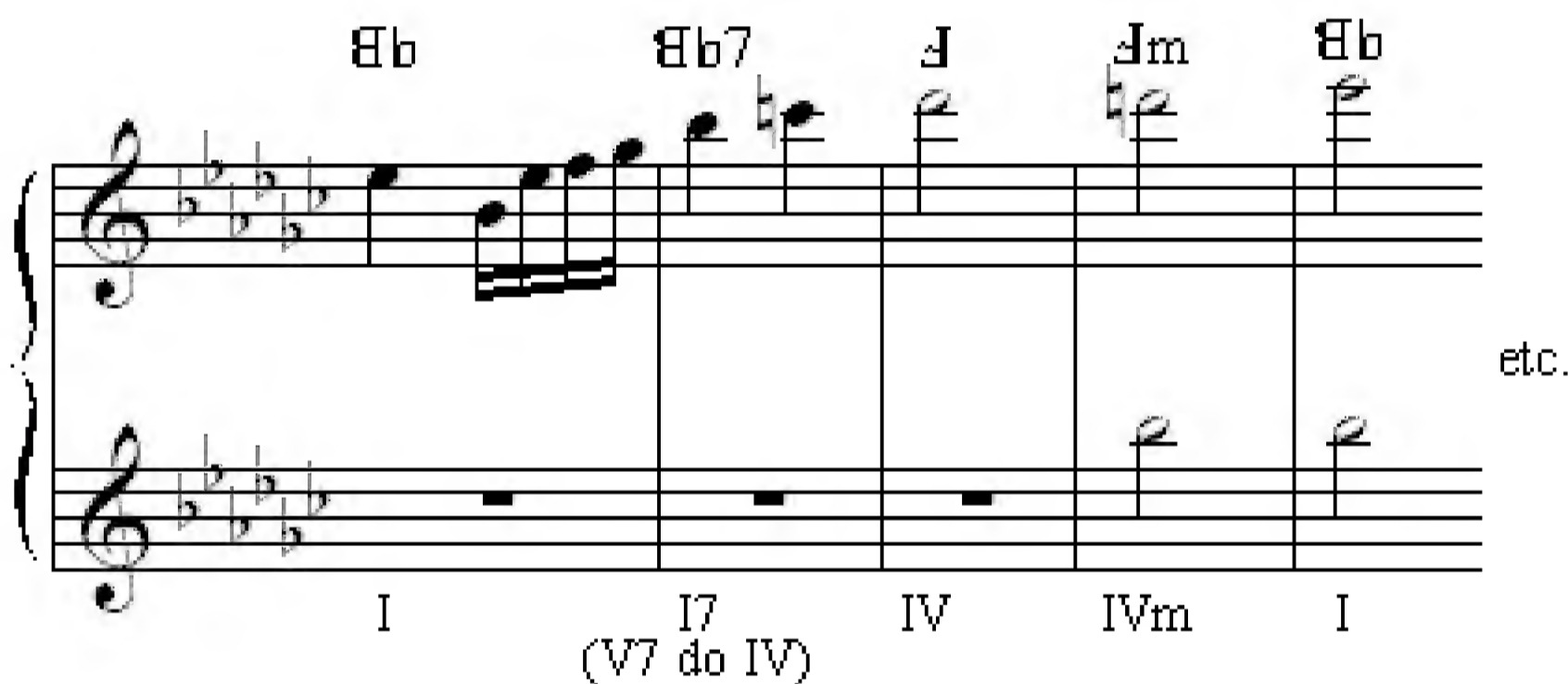
- I – VIm7 - **VII7 (V7/IIIm)** – IIIm – IV – V7 – I

Sobredominantes individuais também podem ser usadas; geralmente em conjunto com as dominantes individuais. Veja na figura abaixo a seqüência ∀m7-Ǝ7 servindo como IIm7-V7 para a sobredominante (ᗺ).

Dominante substituta

- I – VIm7 – IIm7 - **#II7** – I

O acorde #II7 é usado com função dominante. Ele possui duas importantes semelhanças com o acorde montado sob o V°: Além de ser maior com sétima, há nele a presença do trítono que se forma entre a sensível e o IV°.

O acorde II#7 possibilita diversas resoluções cromáticas na Tônica.

Acordes de Empréstimo Modal

Acordes de Empréstimo Modal são “acordes do modo menor usados no modo maior paralelo e vice-versa” (CHEDIAK). Trabalhei aqui unicamente com escalas *doristi* no modo maior. No sistema *doristi*, o modo menor tem a mesma disposição intervalar da escala menor tradicional, ascendente, ou seja; uma escala por tons, com semitom entre os II°-III° e V°-VI°. Confira abaixo a escala de Sol menor *doristi* (Ɔm), relativa de Ǝ (a tonalidade que, por um motivo prático (ausência de acidentes), foi a mais usada nesta exposição).

A escala de mi menor *doristi* (Ǝm):

Eis a seqüência de tétrades montadas sob cada grau do modo menor.

A utilização de um acorde do modo menor *doristi* numa progressão em modo maior *doristi* caracteriza um empréstimo modal. Assim:

- I – I7 – IV7+ – **IVm7** – I
  (sobredominante menor)

Exemplo: San ozama (faixa 2 do disco *doristi*). Aqui a sobredominante (Ⅎ) progride para a sobredominante menor (Ⅎm), com o uso da alteração ascendente (o bequadro) na terça do acorde (ré).

Diminutas de passagem

Diminutas de passagem são tétrades diminutas usadas em progressões cromáticas, e que ligam dois acordes montados sob graus conjuntos separados por um tom. As notas em comum e o movimento por semitom fazem as progressões com essas diminutas fluírem bem.

- I – ***b*I°** - IIm7 – ***b*II°** - IIIm7 – IV – V7 – I
  (Diminuta de passagem)

Exemplo: San ozama (faixa 2 do disco *doristi*).

Modulação

Modular é mudar de tonalidade. A modulação pode ser entre tons vizinhos ou distantes (ver a seção “Círculo das quintas”, na página 11). Elas também podem ser **abruptas**, quando o novo tom aparece de surpresa, sem preparação; ou **preparadas**, quando ela é anunciada por uma progressão específica. As progressões mais suaves são as preparadas e entre tons vizinhos. Do outro lado, as menos suaves são as modulações abruptas entre tonalidades distantes. A progressão abaixo é do primeiro tipo. Há, no terceiro compasso, uma preparação para a modulação do tom de Ǝ para o de ꓭ (sobredominante). Note que os acordes Ɐm7 e Ǝ7 funcionam como IIm7 e V7 da nova tonalidade.

Exemplo: Kaura-um (faixa 7 do disco *doristi*). A modulação aqui também é para a sobredominante. A progressão Ɐ-Ǝ suaviza a troca de tom, já que os dois acordes estão presentes nas duas tonalidades.

Tom: ∀
Tom: Ǝ
num, O - ja - pa - t
IV V 7 I
I (do novo tom)
IV (do tom antigo)
I7 (V 7 do IV)
IV V V 7 IIm V 7 I
etc.

Conversão do sistema ascendente para o descendente

Qualquer música composta no sistema tonal **ascendente** pode ser convertida para o sistema *doristi*. Tomemos como exemplo este lundu:

Para manter a mesma armadura de clave, a conversão será para si *doristi* (ꓭ)

Note: Para manter, durante uma conversão, a mesma armadura de clave, basta montar uma escala *doristi* sob o III° da escala maior ascendente. É o que acontece na figura acima: o si (I° de ꓭ) é o terceiro grau da escala de sol maior. A mesma relação existe entre as escalas de dó maior e mi maior *doristi.*

Invertemos a melodia do lundu, substituindo cada nota por aquela que, em Si *doristi* (ꓭ), represente o mesmo grau da escala. O resultado é sempre um movimento contrário da melodia original. Confira a equivalência dos graus e o movimento contrário na conversão dos dois primeiros compassos.

A harmonização continua sendo feita com os acordes de tônica e dominante , mas agora em Si *doristi.* Sendo assim, onde há G – D7 (I – V7 de sol maior) passa a ter ꓭ – ꓷ7 (I – V7 de si *doristi*).

Eis o lundu convertido para si *doristi*. (Ele pode ser escutado na faixa 6 do disco *doristi.*)

(segue harmonia)
56
61
66
71

Considerações Finais

Um conhecido a quem eu havia falado da teoria *doristi* me perguntou: “Mas soa como? Jazz?” Esta é uma questão importante de responder, porque não pretendo que entendam *doristi* como um estilo, mas como um sistema, e um sistema serve para vários estilos. Basta pensar nos caminhos que o sistema tonal tomou ao longo do tempo e dos lugares, ou na enorme variedade de gêneros da música popular brasileira que, em comum, costumam seguir as regras tonais. Então, o sistema *doristi* ‘pode soar’ como jazz, sim; se esta for a intenção do compositor que dele se servir. Mas, de acordo com esta intenção, pode soar também como samba, rock, brega, quadrilha, fox, lambada, barroco, bossa, house, cantochão, etc.

Compus para este trabalho 14 músicas que reuni no disco *Doristi*, e que em vários momentos serviram de exemplos neste “*Doristi*-teoria”. Por diversas razões, entre elas o gosto, privilegiei ritmos tradicionais no Pará, como o retumbão, o xote, o lundu, a toada de boi e o carimbó. Mas o caminho fica aberto para qualquer compositor que quiser experimentar o sistema – cada um com seu estilo. O que há para explorar em *doristi* é a própria história do sistema tonal, que já foi contada do lado de cá do espelho. Do lado de lá, que está de cabeça para baixo (ou somos nós quem estamos?), a mesma história espera para ser contada - com um sotaque diferente.